

**Una reformulación pertinente:
reglas emic e hipótesis de emicidad
en el diseño de la investigación musical**

Federico Sammartino

Una reformulación pertinente: reglas emic e hipótesis de emicidad en el diseño de la investigación musical

La perspectiva etic conlleva la infalibilidad de los juicios del investigador sobre su material de estudio, mientras que el enfoque emic indica la necesidad de incorporar la perspectiva del nativo a los fines de lograr penetrar en sus pensamientos sobre su música. Sin embargo, ¿quién puede garantizar que la traducción de la perspectiva del nativo en términos del investigador será la correcta? ¿dónde se halla la adecuación de una descripción emic? ¿en la pragmática? ¿o en la confianza ciega en nuestros informantes? Por otro lado, ¿cuáles son los límites de la perspectiva etic? ¿constituye el único lugar posible para la teoría? ¿acaso su adecuación se encuentra en la base pragmática o en la confianza ciega en nuestras propias suposiciones? A estas preguntas sobre cuestiones epistemológicas de lo emic/etic, se las puede responder si se reformula el estatus epistemológico de cada una de las perspectivas durante el diseño de la investigación musical. Sobre esta última cuestión versa el siguiente trabajo: desarrollar la propuesta de que lo emic funciona como reglas a ser validadas, mientras que lo etic permite formular hipótesis de emicidad a ser verificadas. El caso de estudio es la práctica musical en la Estancia La Candelaria (Pcia. de Córdoba), donde los músicos nativos llevan a cabo la ejecución de su repertorio mostrando variantes rítmicas que responden al acento regional, según las circunstancias concretas en que tiene lugar el hecho musical.

Palabras clave: emic/etic, etnomusicología, análisis musical, Estancia La Candelaria

A pertinent reformulation: the emic rules and the hypothesis of emicity in the design of music research

The etic perspective suggests the infallibility of the researcher's judgments on his study material. The emic approach, on the other hand, indicates the need to incorporate the perspective of the insiders so as to perceive their thoughts on their music. However, who can guarantee that the translation of the insider's perspective into the researcher's terms is correct? What does the suitability of an emic description rely on? On pragmatics? Or on the blind trust in the informants? Moreover, what are the limits of the ethical perspective? Is this the only possible place to develop the theory? Does its suitability rest on pragmatics or on the blind trust of our own assumptions? These epistemological questions about emic/etic can be answered if the epistemological status of every perspective during the process of designing the musical research is reformulated. On the latter question the following article lies: Its aim is to develop the proposal that emic perspective works as rules to be validated, while the etic perspective makes it possible to formulate emicity hypotheses to be verified. The study-case is the way the insiders in Estancia La Candelaria (Province of Córdoba) sing. The singing shows rhythmic variations derived from the regional accent according to the performance's particular circumstances.

Keywords: emic/etic, ethnomusicology, music analysis, Estancia La Candelaria

Los términos *emic* y *etic*¹ gozan hoy de un consenso suficiente en el ámbito de los estudios musicológicos como para garantizar un adecuado entendimiento de lo que se habla, cuando se los usa. Y, en caso de que se desconozca su significado, resulta relativamente simple explicar de qué se trata. Lo que hay que entender se reduce a dos cuestiones centrales. En primer lugar, que los términos tienen que ver con la perspectiva desde la que se establece el conocimiento: local o del *insider* para lo *emic* y del investigador u *outsider* en el caso de lo *etic*. En segundo lugar, que los términos funcionan de manera dicotómica. Desde mediados del siglo XX, cuando fueron conceptualizados por primera vez, sus sentidos se han ampliado hacia dimensiones insospechadas, siendo utilizados hoy en disciplinas tan disímiles como la medicina, la filosofía de las religiones y la sociología.

No obstante, durante las últimas décadas se han puesto en cuestión los presupuestos básicos de los términos *emic* y *etic*. Por un lado, la crisis del sujeto epistémico pone en duda la existencia de un conocimiento al cual sólo bastaba con circunscribir apropiadamente. Por el otro, las reflexiones más recientes insisten en que resulta más efectivo poner en juego los términos de manera interrelacionada. En esta última línea de pensamiento es donde pretende inscribirse el presente trabajo. En mi caso, sugiero que la puesta en relación de los términos nos obliga a reformular el estatus de lo *emic/etic* para cada situación, integrándolos al propio diseño de la investigación. Con este replanteamiento, una y otra vez reconsiderado, la vigilancia sobre nuestra investigación está destinada a ganar en eficacia. En lo que sigue, repaso en primer lugar los puntos centrales del debate sobre las categorías *emic/etic*, para luego echar un vistazo sobre algunos ejemplos desarrollados en estudios etnomusicológicos. En la tercera parte del trabajo, profundizo en las cuestiones que tienen que ver con esta reformulación del estatuto de lo *emic/etic*. Por último, expongo una aplicación de esa dicotomía en mi propio trabajo sobre la práctica musical en Estancia La Candelaria.

¹ Este trabajo es una versión ampliada y corregida del presentado en la *XVIII Conferencia de la AAM y XIV Jornadas Argentinas de Musicología*, realizadas en la ciudad de Santa Fe del 14 al 17 de agosto de 2008. Julio Mendívil leyó críticamente una versión anterior. Su generosidad y rigurosidad han sido no sólo sumamente útiles para mí, sino un ejemplo de conducta entre colegas, aún cuando sólo exista entre ellos el vínculo virtual de Internet. Por ello, quiero remarcar mi enorme agradecimiento hacia él.

El debate emic/etic

Cuando en 1954 Kenneth Pike publicó su libro *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, una buena porción de la comunidad antropológica tomó la propuesta de Pike como una alternativa viable para contrarrestar los efectos adversos del etnocentrismo. Sin duda, la inclusión de la perspectiva nativa con respecto a la descripción de las acciones humanas en las diferentes sociedades parecía constituir un programa sólido que abría nuevas perspectivas en la disciplina. Con el correr de los años, diferentes autores hicieron uso de las categorías emic y etic, pero ampliando de tal manera su área de significación, que, en algunos momentos, resultaron casi irreconocibles en relación al significado original a ellas atribuido. Para Thomas Headland, nos encontramos, muchas veces, ante presupuestos que pasan a asociarse imaginativamente con alguno de los dos términos, de suerte que ellos quedan vinculados a sentidos donde la acepción prístina resulta más o menos relegada en el empleo pragmático de las palabras. Así es como ha venido a entenderse la diferenciación emic/etic en calidad de sinónimo de

“entrevista versus observación, como conocimiento subjetivo versus conocimiento científico, como bueno versus malo, como conducta ideal versus conducta real, como descripción versus teoría, como privado versus público, como etnográfico (incomparable idiosincráticamente) versus etnológico (comparable transculturalmente) (Headland 1990)”².

Cuando Kenneth Pike elaboró los conceptos de emic y etic, lo hizo pensando en los sufijos de los términos fonémica y fonética, respectivamente. La perspectiva emic tiene como objetivo determinar los significados de la acción humana a través del contraste y la complementariedad de unidades mínimas –los tagmemas en la terminología de Pike–, que no deben cambiar para que el significado de aquélla se mantenga inalterado a los ojos de los informantes nativos. Esto supone que el juez último para la validación adecuada de la descripción y el análisis son los propios nativos. Marvin Harris nos dice que “al realizar una investigación desde esta perspectiva, lo que el observador trata de esclarecer son las categorías y reglas cuyo conocimiento es necesario para pensar y actuar como un nativo” (Harris 1994: 47). Por su parte, la perspectiva etic tiene como objetivo describir la acción humana a partir del aparato conceptual que opera en el observador, explícitamente formulado o no. Éste será el juez último para definir la adecuación de las categorías y conceptos utilizados en las descripciones y análisis.

Creo que a partir de estas dos definiciones no puede presumirse a priori una relación de exclusión entre las perspectivas emic y etic. El fin último de la pers-

² Todas las traducciones me pertenecen.

pectiva etic es formular un conocimiento etic y el de la perspectiva emic de formular un conocimiento emic. Y este aserto no habilita a que se adjetive la diferencia entre ambas perspectivas en términos de conocimiento objetivo versus conocimiento subjetivo, real versus ideal, público versus privado o en forma de cualquiera de los antagonismos que se asumen corrientemente acerca de las perspectivas etic y emic. Los trabajos de Harris y Pike no ofrecen mayores indicios para profundizar la dicotomía entre los términos mencionados, sino, más bien, lo que ellos intentan hacer es ponerlos en relación. Es cierto que existen fuertes diferencias epistemológicas entre los autores. Kenneth Pike es considerado un idealista en el sentido de la polémica acerca del conocimiento en antropología, ya que entiende que las acciones humanas se deben a creencias, valores, definiciones e ideologías que se encuentran en la mente de los actores locales. En el diseño de su investigación, Pike parte desde una perspectiva etic para plantear llegar a un conocimiento puramente emic. Por su parte, Marvin Harris es un materialista cultural, que considera que las acciones humanas están determinadas por las condiciones ambientales y materiales de la vida cotidiana. Para Harris,

“el análisis etic no es un escalón en el descubrimiento de estructuras emic, sino en el de estructuras etic. El objetivo no consiste ni en convertir lo etic en emic ni lo emic en etic; antes bien, estriba en describir ambos aspectos y, si es posible, explicar el uno en función del otro” (Harris 1994: 51).

Un punto estimulante para el investigador yace en la propuesta metodológica de ambos autores de buscar puntos de contactos entre lo emic y lo etic. Sin embargo, el desarrollo de la disciplina condujo, más bien, a profundizar la dicotomía, adoptando cada una de las escuelas, que se constituyeron, una de las perspectivas con exclusión de la otra. Quienes arriaron la bandera de la perspectiva emic —la antropología cognitiva, el análisis componencial o la antropología interpretativista— no dejaron de machacar que la perspectiva etic estaba teñida de etnocentrismo. Por otro lado, Marvin Harris nunca dejó de acusar a tales posiciones de ser ateóricas y de señalar que limitan en el analista la posibilidad de utilizar principios básicos organizativos, a la par que trivializan el diseño de la investigación (Feleppa 1986: 245). Queda revisar, a continuación, las consecuencias que, en algunas investigaciones etnomusicológicas, han traído estas posturas.

El debate emic/etic en la etnomusicología

Como no podía ser de otra manera, el debate emic/etic se plantea como una cuestión específica de la etnomusicología antes que de la musicología *lato sensu*. La aplicación acrítica de los métodos de investigación propios de la musicología

occidental sobre músicas que descansan sobre otros modos de organización que los de la música europea, han llevado a que, en un momento dado, afloraran de manera visible los problemas del etnocentrismo, así como a advertir la ausencia ostensible, en las investigaciones, de la mirada del propio protagonista del fenómeno cultural estudiado. El debate emic/etic ofreció a la etnomusicología la posibilidad de concientizar las implicaciones de esa deuda, al mismo tiempo que ofreció herramientas para intentar corregir los errores cometidos.

En Norteamérica, dicho debate ha generado interesantes propuestas de trabajo, aunque siempre bajo el signo de entender lo emic/etic en tanto dicotomía³. Así, por ejemplo, Bruno Nettl se refirió a los términos emic/etic, relacionándolos con la distinción que establece Merriam entre usos y funciones de la música (Nettl 1983: 154). Para Nettl, los usos de la música se corresponden con la perspectiva emic, mientras que sus funciones con la etic. Nettl no cree en la efectividad de utilizar tales categorías. Para él son incongruentes con el intento de explicar la música, ya que nos la tenemos que ver, en ese caso, con las dos caras de una misma moneda. Con todo, en la crítica de Nettl no encontramos referencias a Pike, Harris o cualquier otro autor que haya trabajado con esa terminología. Así, pareciera que su punto de vista se sustenta, más bien, en nociones del sentido común: por ejemplo, entiende lo etic como objetivo y descriptivo de lo real y lo emic como subjetivo y expresión de lo ideal (1983: 154-155).

Por su parte, Timothy Rice ha reflexionado sobre el debate emic/etic en varios de sus trabajos. En uno de los primeros análisis que nos ofrece sobre la música de Bulgaria, Rice señalaba que su objetivo era llevar adelante “un análisis emic de las canciones, un análisis que pretende ilustrar en qué medida las cantantes mujeres son capaces de verbalizar los detalles de su estilo de interpretación” (1980: 51). Siguiendo los postulados de la antropología cognitiva, Rice pudo penetrar en las concepciones que los *insiders* tienen sobre su propia música. En trabajos posteriores, Rice reconoció un límite, no obstante, en la utilización de las categorías emic/etic:

“cuando me comprometí totalmente con la música superando mi distancia académica, e intenté incorporar el estilo [de interpretación de la *gaida*⁴] al punto de ya no sólo hablar sobre ella sino también interpretarla, caí en los límites de este método de base lingüística y su teoría asociada de la cultura” (Rice 1997: 109).

³ Alan Merriam introduce tempranamente la necesidad de contar con la perspectiva del *insider* y para ello propone la categoría “folk evaluation” (Merriam 1964: 31-32). Sin embargo, Merriam no va más allá de sugerir esta posibilidad y, pese a que ya habían pasado diez años de la publicación del texto de Pike, pareciera que Merriam lo desconoce. Asimismo, resulta ilustrativo y anecdótico que la primera mención de los términos emic/etic en la influyente revista *Ethnomusicology* aparezca en la reseña que escribiera William Powers sobre el libro de Merriam, *Ethnomusicology of the Flathead Indians* (Powers 1970: 74).

⁴ Gaita tradicional de Bulgaria.

Tales razonamientos lo condujeron a la conclusión de que su comprensión no era “ni la de un *outsider* ni la de un *insider*” (1997: 110), ya que no podía cerrar el espacio que se abría entre las perspectivas emic y etic. Para explicar ese “‘no lugar’ teórico que sentía excitante”, apeló a la hermenéutica fenomenológica de Paul Ricoeur: ha sido lanzado al mundo, consideró, en su intención de ser un intérprete de música búlgara y la nueva condición ontológica del ser no puede explicar dicha condición, salvo interpretarla y comprenderla mediando sus oposiciones (1997: 114-115). A mi modo de ver, Rice desea, antes que intentar una mediación de la oposición señalada, emanciparse de ésta. Esta apreciación se vuelve más nítida cuando cotejamos las indicaciones de Marcia Herndon⁵, que Rice toma en su trabajo. Para Herndon, sólo la inclusión de “múltiples voces, desde diferentes puntos de vista” permite comprender mejor la música (Herndon 1993: 78). Pero a su vez, Herndon pone énfasis en señalar la imposibilidad de relacionar lo emic y lo etic; únicamente queda depurar la posición del que habla de toda contradicción: “hablo como yo misma; ni insider ni outsider, ni completamente emic ni completamente etic” (ibidem). Timothy Rice se hace eco de estas palabras para apuntar que esta última premisa debe reproducirse ante el estudio de cualquier música: sólo queda decir “no soy ni un *insider* ni un *outsider*; hablo por mí mismo” (1997: 116).

Lo interesante en la discusión que plantea Rice —no tan así en Herndon— es el estatus epistemológico del debate emic/etic. Vale decir, si se toma a lo emic y lo etic como perspectivas que llevan a un conocimiento, Rice cuestiona cualquiera aseveración que suponga el carácter absoluto del mismo: “no sólo que las palabras no son una herramienta adecuada para comprender la práctica no-verbal de la música, sino que la posición objetiva subyacente a la distinción emic/etic no existe” (1994: 88). Su propuesta consiste en descartar la tradición iluminista para suplantarla por la hermenéutica fenomenológica. Y el punto neurálgico de su propuesta es que el sujeto de conocimiento se ubique en la mediación de cada una de las oposiciones dialécticas que emerjan del trabajo: *insider/outsider*, la explicación sustentada en metodologías/la comprensión basada en la experiencia, etc. No obstante, creo que esta opción tiene al menos dos problemas. Por un lado, la permanencia en la mediación dialéctica —el ‘no-lugar’ según Rice—, nos deja sin tiempo ni espacio. La posibilidad de conocer la música excluye en ese movimiento el mismo contexto donde se produce. Pero esta situación no es tanto por una elección caprichosa —que sea atribuible a Rice—, sino por la confianza de que es posible permanecer en una mediación ontológica sin que se resuelva en una nueva síntesis. Rice salva la historia en una nueva

⁵ El artículo de Marcia Herndon al cuál me refiero se encuentra en el número 35 de la revista *The World of Music* que estuvo dedicado al debate emic/etic. Los diferentes artículos que componen dicho volumen hacen hincapié en la necesidad de reformular la dicotomía emic/etic. En tal sentido, la interrelación entre las dos perspectivas es el punto donde acuerdan los colaboradores de ese número de *The World of Music*.

síntesis como *historicidad* tautológica heideggeriana⁶. Por otro lado, queda la sensación de que Rice –junto a Herndon– confunde fenómenos sociales con métodos de estudio⁷: lo *emic*, antes que ser un método de análisis, es considerado como el fenómeno musical en sí y todas sus circunstancias; mientras que lo *etic* se restringe a la metodología de estudio utilizada por el investigador.

En todo caso, y haciéndonos eco de la necesidad de replantear el estatus de lo *emic/etic* para que siga teniendo validez, sería más efectivo reformular los términos en cuanto aspectos indisociables del diseño de la investigación. En este sentido, Max Peter Baumann habla de análisis *emic* y análisis *etic*, que se cruzan y relacionan en diferentes momentos de la investigación. El análisis *emic*, nos dice Baumann, únicamente provee evidencias al inicio de la investigación, y muchas veces con alcances que se limitan a “una tradición local o, más aún, sólo lo concerniente a un solo músico”. Cuando nos interesan otros aspectos,

“el proceso, generalmente, pasa a ser controlado por un principio *etic* de interrogación y observación, que ya no se sustenta en un principio inherente a la cultura estudiada (...) [asimismo] la recolección de los datos a partir de un proceso cualitativo en base a una taxonomía folk, de ningún modo excluye los métodos cuantitativos de una taxonomía transcultural y analítica” (Baumann 1993: 56).

La experiencia de Baumann nos dice que la interrelación de lo *emic/etic* es propia del diseño de la investigación⁸.

Los etnomusicólogos formados en la semiología musical han profundizado en el uso de lo *emic/etic* como aspectos de la metodología de la investigación. Simha Arom, en su estudio de las trompas *óngó* de los Banda-Linda en el África

⁶ “Me parece que no hay que explicar la tendencia tautológica de otra forma que mediante el antiguo tema idealista de la identidad. Esa tendencia surge al incluir un ser que es histórico en una categoría subjetiva como historicidad. El ser histórico comprendido en la categoría subjetiva de historicidad debe ser idéntico a la historia. Debe acomodarse a las determinaciones que le marca la historicidad. La tautología me parece ser menos una indagación de la mítica profundidad de la lengua en sí misma que un nuevo encubrimiento de la antigua tesis clásica de la identidad entre sujeto y objeto” (Adorno 1994:116). Traigo a colación esta crítica de Adorno a Heidegger, porque me parece adecuada para llamar la atención sobre el punto sostenido por Rice de permanecer en la mediación de lo *emic/etic*: interpretar la música búlgara es explicarse a sí mismo.

⁷ Esta cuestión está indicada en Feleppa 1986 –especialmente p. 244–, para el caso de la antropología.

⁸ Cuando formulé originalmente este trabajo, creí seguir al pie de la letra el postulado de Marvin Harris sobre la necesidad de que una perspectiva deba explicar a la otra. A pesar de eso, Julio Mendivil objetó mi postura, indicándome que lo que Harris plantea más bien es una puesta en relación entre ambas perspectivas: “discrepo por eso con la idea de que lo *etic* debe ser corroborado por una mirada *emic* para ser adecuado y hasta me parece que puede estar en contradicción con la frase de Harris, la que entiendo como la necesidad de relacionar ambas esferas y no de hacerlas necesariamente compatibles” (4/03/2009). Ahora, luego de releer mi trabajo, de haber considerado otras lecturas y de profundizar en el análisis de la música en Estancia La Candelaria, debo admitir que resulta mucho más fructífero pensar ambas perspectivas en términos relacionales.

Central, plantea un diseño de investigación que tiene presente la interrelación de las perspectivas *emic* y *etic* en la elaboración de la partitura. Arom considera que se pueden generar tres tipos de partituras, siendo ésta una “bisagra entre una realidad musical viva y su abstracción” (1982: 205). A la partitura de “tipo fotográfico (*etic*)” (205-206), que incluye el máximo posible de información, Arom la descarta porque en su abstracción no permite diferenciar los elementos pertinentes. La partitura “de tipo croquis (*emic*)” es definida como la que “tiene en cuenta el margen de tolerancia admisible de los músicos; las desviaciones melódicas y rítmicas consideradas como no significativas por ellos son reducidas a una regla, en virtud del juicio cultural de pertinencia” (206). Por último, “la partitura modelizada” (ibídem) constituye el patrón que contiene las diferentes realizaciones de la música estudiada. Los dos últimos tipos de partituras permiten analizar el modelo y las diferentes realizaciones de una misma pieza musical. Su adecuación para el análisis está determinada por los mismos *banda-linda*, tal como nos ha demostrado Arom con su técnica del *playback* (Arom 1973; 1976). La perspectiva *emic* —especialmente, los aspectos extra musicales que los *banda-linda* formulan sobre su música— está validada en el análisis de la música, lo cual le permite describir su organización (208-209). Arom, entonces, nos presenta una metodología que relaciona los términos *emic* y *etic* para formular reglas *emic* e hipótesis *etic* de *emici*-dad. Las reglas *emic* nos muestran las normas que rigen la música y que, bajo ciertas circunstancias, pueden romperse. Mientras que la perspectiva *etic* plantea un modelo que predice de manera provisoria el funcionamiento de la música de los *banda-linda*.

Otro ejemplo en este sentido es el de Vida Chenoweth y Darlene Bee, quienes, en su estudio de la música vocal de los *awa* de Nueva Guinea, relacionan lo *emic* con lo *etic*, planteando tres modelos generativos de melodías. Su función es “permitir a los foráneos componer en un sistema musical dado. Asimismo, los modelos sirven como un resumen e incluso pueden utilizarse como un medio para comparar canciones ya sea dentro de un sistema dado o entre sistemas contrastantes o estilos” (Chenoweth y Bee 1971: 773). Las autoras desarrollan un “inventario *etic*” de los intervalos encontrados en el corpus estudiado, para determinar a continuación el “estatus *emic*” de cada uno de ellos (774). De este modo, pueden señalar que “el tritono es interpretado como una variante de la cuarta justa y no como un intervalo émicamente significativo” (ibídem). Otro ejemplo interesante es el formulado por Ramón Pelinski en su estudio de los cantos personales de los *inuit* del Caribe (2000). Utilizando el análisis paradigmático de Jean-Jacques Nattiez y Charles Boilès, Pelinski describe las sustituciones interválicas émicamente no significativas. A dichas sustituciones émicas, Pelinski las codifica como reglas que prescriben las posibles realizaciones de, en primer lugar, un mismo canto y, más tarde, del corpus analizado. Un aspecto llamativo es que no sólo toma como punto de partida su registro del año 1977, sino que además dispone de las grabaciones que realizara en 1914 el antropólogo y viajero noruego Christian Leden de los mismos cantos. Estos registros le permiten a Pelinski comprobar que

las reglas émicas de sustitución interválica han permanecido prácticamente inalteradas por más de seis décadas. Al lograr superponer los paradigmas de las diferentes realizaciones –por ejemplo, una registrada por Leden y dos por el mismo Pelinski–, está validando pragmáticamente cada regla de sustitución.

De estos últimos ejemplos se pueden extraer algunas conclusiones. En primer lugar, los términos *emic* y *etic* son puestos en relación con un propósito heurístico que, de acuerdo a la música que se estudia, toma características particulares. Así, no es extraño que se formulen metodologías que bien podrían caracterizarse como *ad-hoc*. En segundo término, la perspectiva *emic* es planteada como reglas de unidades *emic* que adquieren un estatus prescriptivo sobre el contexto local. Como toda regla, ésta puede violarse o reformularse. Finalmente, la perspectiva *etic* formula hipótesis de *emicidad* con el fin de describir la música estudiada. Como toda hipótesis, éstas deben someterse a su verificación pragmática.

La prescripción en lo *emic* y la descripción en lo *etic*

En la etnomusicología, entonces, pareciera existir un consenso de que la dicotomía entre las perspectivas *emic* y *etic* sólo trae problemas. En su lugar, resultaría más apropiado entender los términos de manera interrelacionada. Ahora bien, la solución de un replanteamiento epistemológico con anclaje en la fenomenología, que pretende la emancipación del observador de los términos *emic* y *etic*, conduce a una tautología donde la música a explicar es idéntica a la explicación del ser. Por el contrario, los semiólogos musicales nos muestran que la interrelación entre lo *emic* y *etic* debe darse en el diseño de la metodología de la investigación.

Sobre este último punto, Robert Felleppa ha desarrollado algunas reflexiones interesantes sobre los problemas epistemológicos en el estudio de diferentes culturas (Felleppa 1986; 1988). Felleppa repasa críticamente la ‘tesis de la indeterminación de la traducción’ –formulada por Willard van Orman Quine–, con el fin de salvar los cuestionamientos sobre la falta de objetividad de las perspectivas *emic* y *etic*. Su premisa consiste en que lo *emic* ya no debe ser tomado como una manera de ofrecer el significado real de lo que dicen los sujetos locales, ni que lo *etic* debe reducirse a una mera forma de conocimiento transcultural. Felleppa pone el acento en cuestiones del diseño de la investigación: resulta más conveniente entender a lo *emic* –en tanto traducción del conocimiento local– como una codificación de las reglas que rigen lo local; mientras que lo *etic* habrá de formularse como hipótesis que permiten describir y predecir lo que sucede en la cultura analizada.

Quine formuló su tesis de la indeterminación de la traducción en una serie de trabajos (Quine 1962; 1968; 1970; 1987)⁹, en los que sostiene la imposibilidad de

⁹ Las ideas de Quine no resultan fáciles de comprender. El artículo “Indeterminacy of Translation Again” (Quine, 1987) tal vez sea el más apropiado para introducirnos en sus postulados. Otros trabajos que

la objetividad en la descripción de los hechos culturales, ya que en la observación de los mismos es imposible hallar una ontología del significado. Si “la indeterminación no quiere decir que no exista una traducción aceptable, sino que hay muchas” (Quine 1987: 9), frente a un hecho cultural, diferentes investigadores, entonces, pueden interpretarlo de modos contradictorios entre sí. El ejemplo del Gavagai, formulado en *Palabra y Objeto*, ilustra la hipótesis: en el medio de una jungla un antropólogo y un aborígen ven que frente a ellos pasa saltando un conejo. El aborígen lo señala y dice “¡Gavagai!”. El antropólogo traduce en primera instancia “¡Gavagai!” como “Conejo”, aunque no sería descabellado que lo traduzca como “¡Mira! Un conejo”. No obstante, es plausible que el aborígen haya hecho referencia a otros significados: “Un raro conejo marrón salta”; o “¡Mira! ¡La cena!”; o “Esta noche lloverá”, si en la cosmogonía del aborígen existe una creencia tal que asocia a un conejo marrón corriendo con las predicciones climáticas. Estas situaciones pueden desconcertar al traductor, si al cabo de unos minutos, cuando ven inmóvil al mismo conejo, el traductor le consulta al aborígen “¿Gavagai?” –a los fines de corroborar su traducción– y la respuesta del aborígen es “No”.

Robert Feleppa nos alerta que estas observaciones de Quine no dejarían lugar a la perspectiva emic, entendida como “el aprendizaje de otro sistema simbólico, que pertenezca ‘realmente’ a los miembros de la cultura estudiada y que sean utilizadas en la explicación formulada por el etnógrafo” (1986: 249). Para Quine, la posibilidad de traducir el lenguaje y más aún los aspectos simbólicos de otra cultura llevan la marca de la indeterminación: si dos traducciones de un hecho observable en otra cultura son diferentes, quiere decir que desde el punto de vista de cada una de ellas la otra es incorrecta (Feleppa 1986: 247-248; 1988: 148-151). El *fisicalismo* de Quine –es decir, nada existe fuera de las propiedades físicas– supondría que el investigador sólo ha de enumerar lo que ve cuando estudia un contexto social diferente al suyo. Feleppa aclara que las consideraciones de Quine no deben ser tomadas a la ligera, ya que la indeterminación de la traducción nos permite poner en duda que las interpretaciones emic contengan realmente una adecuación a lo que sea considerado real, con sentido o apropiado para los sujetos de la comunidad estudiada (Feleppa 1986: 245).

Ahora bien, Feleppa realiza una observación importante: según la crítica de la indeterminación de la traducción, lo emic se toma erróneamente como descripción de la perspectiva local. De este modo, se confunden los aspectos centrales de la teorización científica: mientras que las hipótesis, leyes y observaciones forman parte del componente descriptivo de las teorías, las reglas de inferencia e hipótesis de aceptación lo son del componente prescriptivo. Así “los problemas de inde-

hablan sobre la filosofía de Quine son Feleppa 1986, Hahn y Schilpp 1988, Harman 1983. Una postura crítica de la filosofía de Quine y sus consecuencias ideológicas es la que asume David Golumbia, quien señala que la tesis sobre la indeterminación de la traducción supone “una teorización de la ambivalencia del colonialismo” (1997-1998: 6).

terminación de la traducción no están indicando que la traducción falla en su función descriptiva, sino que su función apropiada es la prescriptiva” (Feleppa 1986: 248). Las reglas de inferencia e hipótesis de aceptación se validan por un proceso de codificación para facilitar la comprensión entre diferentes comunidades –la comunidad local y la comunidad de investigadores sociales–. Cuando un antropólogo traduce Gavagai como conejo, no describe nada; sólo está codificando ciertas reglas emic que estructuran la cultura estudiada. Dicha estructuración nunca es fija sino que está siendo forzada en sus límites por la validación a la cual se la somete. Por otro lado, de la traducción nunca obtendremos una respuesta definitiva a la pregunta ¿qué quiere decir realmente el sujeto? Para Feleppa, la función prescriptiva de la perspectiva emic permite ordenar la investigación social:

“antes que tomar a la indeterminación como una fuerza que debilita las premisas clave de la traducción en la etnografía lingüística, prefiero ver las traducciones como respuestas a las preguntas sobre el marco analítico para plantear y responder preguntas sobre la realidad” (1986: 249, resaltado en el original).

En este punto, se pueden introducir algunas observaciones a las ideas de Feleppa. En primer lugar, su programa pretende una subordinación muy marcada de la etnografía a una causalidad entre la traducción, la estructuración del marco analítico y el planteamiento de hipótesis, dando a entender que estas últimas son autosuficientes. Pareciera que Feleppa se imagina una creciente iluminación –y cierta objetividad– en el conocimiento que coincidiría con los momentos de la práctica antropológica: desde estar inmersos en el barro del trabajo de campo hasta el gabinete solitario de la academia. Así, la riqueza que pueda extraerse de la relación emic/etic queda subordinada a lo que se diga en el último paso. Por otra parte, y como corolario de esta situación, los criterios de verdad y falsedad son demasiado fuertes en la propuesta de Feleppa, pese a que aclare que no le interesa saber cuál es el significado final de las palabras de los sujetos. La “verdad” en el trabajo etnográfico, hace ya unas cuantas décadas, ha sido relativizada. Más aún en la etnografía musical.

En definitiva, creo que la reformulación de lo emic en tanto prescripción que codifica las normas musicales de los sujetos locales y de lo etic en tanto descripción que permite predecir la práctica musical, nos permite repensar las razones por las que es necesario mantener lo emic/etic en el estudio de las diferentes músicas. Ya no se trata de ubicar un conocimiento que se sustenta en axiomas –impredecibles según la misma dinámica de la práctica musical–, sino de seguir de cerca los pasos metodológicos para llegar a la mejor interpretación y comprensión de la música que se estudia. En el primer caso, la investigación formularía un diseño de la investigación que se encamine a tomar los enunciados locales o las perspectivas teóricas propias de los nativos como el conocimiento a dilucidar. En el segundo caso, lo emic/etic pasa a ocupar el rango de reglas de inferencia e hipótesis des-

criptivas que, a medida que la etnografía avanza, permiten evaluar la heurística adoptada. En definitiva, la reubicación de lo emic/etic en el diseño de la investigación, antes que sustrato epistemológico del cual se parte, permite diseñar métodos *ad-hoc*, corregir el rumbo ante nuevas situaciones o desechar preconcepciones que la nueva evidencia marca como caducas.

Lo emic/etic (reformulado) en Estancia La Candelaria

Estancia La Candelaria se ubica a unos 120 km al noreste de la ciudad de Córdoba, en el departamento Cruz del Eje, en el extremo norte de las Sierras Grandes. La capilla y algunas ruinas, que forman parte de la estancia jesuita, se incluyeron en el “Circuito de Las Estancias”, declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad a fines del año 2000 por la UNESCO. Esta declaración trajo consigo cambios en la estructura social de la comunidad –conformada por unos 450 habitantes que sigue el patrón de población rural dispersa–, ya que de ser un lugar abandonado a su propio destino, ahora se encuentra en el foco de interés de turistas locales y extranjeros que quieren conocer el nuevo monumento. Dicho cambio, capitaneado por el gobierno de la provincia de Córdoba, consistió en el desarrollo de un proyecto tendiente a modificar el paradigma económico de la región: de una producción pecuaria familiar de subsistencia, de a poco se pasó a implementar una industria de provisión de servicios turísticos bajo forma asalariada.

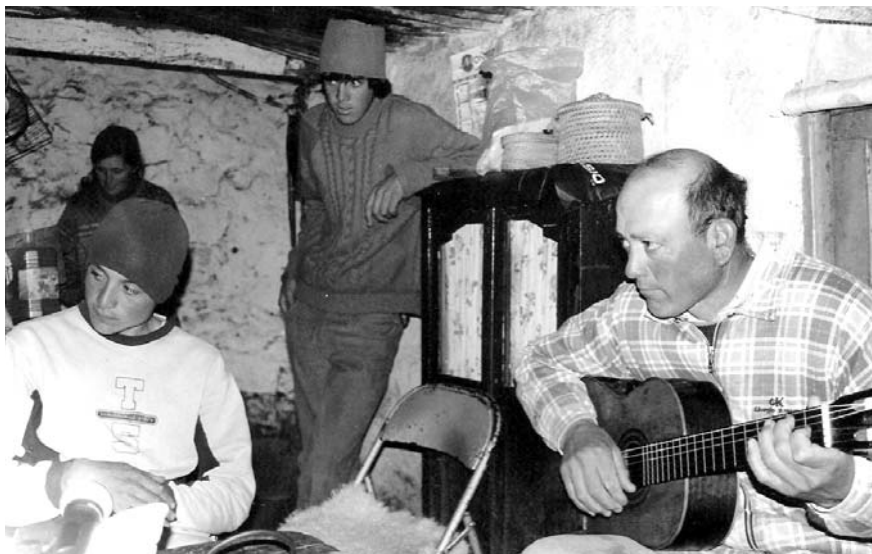
En este nuevo contexto social, es objeto de mi interés indagar cómo se están transformando las pautas culturales y fundamentalmente la práctica musical. Vale decir, se trata de conocer de qué manera se modifica la práctica musical de los pobladores locales ante el nuevo fenómeno turístico de la región, cuya historia habla sólo del pasado jesuítico en esa zona y atiende en forma exclusiva a la puesta en museo operada por las autoridades provinciales, sin importar que pasó en el medio, justamente, la parte de la vida correspondiente a los pobladores actuales. El mayor interés de nuestra indagatoria está en caracterizar cómo nuevos actores, protagonistas del presente, resignifican los espacios de ejecución y dan origen a nuevas modalidades performativas.

Hasta el momento, una de las principales características que he detectado en la práctica musical de Estancia La Candelaria es la presencia de dos repertorios que se activan alternativamente según haya o no turistas entre el público circunstancial. Es decir, existe un repertorio que se interpreta cuando hay turistas en el público y otro repertorio cuando sólo hay pobladores locales. Las diferencias abarcan tanto cuestiones técnico-musicales como aspectos del contexto de la ejecución, que afectan, por ejemplo, la elección de las especies folclóricas, el contenido de las letras, la conformación de los grupos instrumentales, la cantidad de piezas –y en consecuencia la duración– de una *performance*, el grado de atención o dispersión de los oyentes, las regularidad o no del tempo en la interpretación de las

piezas, modificaciones rítmicas y/o métricas en la versión ofrecida como resultado de la influencia del acento regional, entre otras posibles. Ésta última característica es la que voy a ejemplificar en lo que sigue.



Fotografías 1 y 2. Presentación de José García en la Escuela Patricias Argentinas el 7/10/2003. Fotografías de Luciana Lanzetti.



Fotografías 3 y 4. Registro con los Altamirano el 8/5/2008. En la imagen superior, Jorge y Miguel Altamirano; en la inferior Miguel y Rogelio Altamirano. Fotografía de Federico Sammartino.

En un trabajo anterior expuse las reglas de las modificaciones rítmicas en la práctica musical de Estancia La Candelaria (Sammartino 2008). Allí sostenía que las reglas del acento regional inciden sobre el plano rítmico de las piezas musicales cantadas, generando dos tipos de operaciones. Por un lado, la sustitución rítmica —el reemplazo de al menos dos valores regulares por otros irregulares al interior de una unidad de tiempo que no cambia—; por el otro, la irregularidad métrica —la aparición de al menos una sustitución rítmica en la unidad de un compás que quiebra la regularidad métrica—. Estas dos operaciones son percibidas como no sig-

nificativas por los pobladores locales, es decir, diferentes realizaciones del mismo repertorio, que acusan esas variantes, son consideradas desde su apreciación como idénticas. Asimismo, también señalaba en aquel trabajo que la puesta en práctica o no de tales operaciones dependía del contexto en que se daba la de ejecución.

A partir de las conclusiones parciales de mi análisis formulé una hipótesis de emicidad destinada a ser corroborada. En el análisis que sigue a continuación intento confirmar tres aspectos de aquella formulación. En primer lugar, que las reglas del acento regional del habla cotidiana penetran en la interpretación vocal de las canciones, ocasionando las desviaciones rítmicas. En segundo lugar, que tales desviaciones rítmicas no se encuentran en casos puntuales, sino que responden a una característica general entre los intérpretes locales. Finalmente, que tales desviaciones se hacen presentes cuando hay solamente pobladores locales entre el público. Ésta situación se da cuando ocurren interpretaciones solistas –el cantante se acompaña a sí mismo con la guitarra–. El objetivo particular de esta instancia de corroboración era poder formular con mayor adecuación las reglas emic e introducir las correcciones necesarias en la hipótesis de emicidad. Asimismo, a partir de los resultados obtenidos de la corroboración, estaría en mejores condiciones de circunscribir y planificar los pasos a seguir, con el fin de llegar a la mejor descripción posible, para el caso objeto de estudio, de la práctica musical en la Estancia La Candelaria.

Ejemplo 1. Transcripción del texto, melodía y armonía de "El Matadero".

El Matadero

Letra y música, José García

1. Hay se co-men-ta en el pa-go que va ha-ber un bai-le-ci - to si-
 2. na ca-rre - ra muy gran-de con ca - bri-tos y cor-de - ros un
 3. mucha gen-te in-vi - ta-da mu - je - res gran-des y chi - cos a

no es en lo Do-ña De-lia se va ha-cer en los Cha-li - tos. U-
 ca - ba - llo de Guz - mán que re - pre-sien - ta a Sal-gue - ro. Hay
 mí no me ha-cen cre - er que e-so no es un chí-mi - co. Cha

ca-re-ra, cha-ca - re-ra, cha-ca-re-ra el Ma-ta-de - ro. Has-
 ta el ca-ba-llo de A - le-jo ya lo han sa-ca'o' pa-re-je - ro.

Hay se comenta en el pago
que va a haber un bailecito
sino es en lo Doña Delia
se va a hacer en los Chalitos

Hay de todo pa' vender
ninguna cosa le falta
ahí tienen bien calculado
que nadie sale con plata

Una carrera muy grande
con cabritos y corderos
un caballo de Guzmán
que representa a Salguero

Hay anda doña Minina
que no le ocupen la silla
esperando la petisa
con gente 'e Santa María

Hay mucha gente invitada
mujeres, grandes y chicos
a mí no me hacen creer
que eso no es un chimico

Habrá asado con cuero
milanesas con batatas
por el patio Doña Delia
que se le cruzan las patas

Chacarera, chacarera
chacarera 'el Matadero
Hasta el caballo de Alejo
Ya lo han sacado parejero

Chacarera, chacarera
chacarera 'el Matadero
Hasta el caballo de Alejo
Ya lo han sacado parejero

La instancia de la corroboración consta de una serie de pasos¹⁰. El análisis se restringirá a la chacarera “El Matadero”, compuesta por José García. El registro original data del 7 de octubre del año 2003 con la interpretación del mismo autor, durante una actividad de Extensión Universitaria llevada a cabo en la escuela Patricias Argentinas de Estancia La Candelaria (fotografías 1 y 2). Para la corroboración tomo el registro obtenido el 8 de mayo del año 2008, junto a miembros de la familia Altamirano –Jorge, Rogelio y Miguel–, en la casa de Jorge Altamirano (fotografías 3 y 4). En el ejemplo 1 se transcribe texto, melodía y armonía de la pieza.

En la entrevista con los Altamirano –de esta manera se los conoce en la zona–, ellos me dijeron que conocían la canción, tanto por haberla escuchado interpretada por José García –quien falleció en el año 2006–, como por haber escuchado el casete que circula en la zona, donde quedó registrada la versión que José García presentó el 7/10/2003. Esta pieza era una de las más solicitadas del repertorio de José García, ya que la letra relata los acontecimientos que cada tanto se daban en el paraje El Matadero, ubicado a unos 12 km al sur de la capi-

¹⁰ Vale aclarar que todo el trabajo de corroboración ha incluido a otros catorce pobladores de Estancia La Candelaria. Por otro lado, aquí sólo muestro dos pasos intermedios de la corroboración. El plan en su totalidad consiste en, por un lado, la realización de una serie de entrevistas individuales y grupales que den cuenta de la valoración que se tiene de las piezas. Y, por el otro, el registro de las piezas en contextos de ejecución diferentes a los que se registraron originalmente. Actualmente, estoy en las etapas finales de las tareas proyectadas

lla jesuita. Allí se suelen desarrollar carreras cuadreras. En la entrevista me brindaron una breve semblanza de cada uno de las personas que aparece en la letra de la canción –Doña Delia, los Guzmán, Alejo, doña Minina, la Petisa–. También me explicaron el significado de algunos términos como “chimico”, que hace referencia al arreglo previo de la carrera entre los dueños de los caballos para alzarse con más dinero de las apuestas. En ese encuentro, les expuse de manera detallada mi hipótesis y los objetivos de las actividades que íbamos a realizar. Con respecto a la cuestión del acento regional, obtuve la respuesta que se repite invariablemente en toda la región: es una característica de los otros, pero nunca del que habla. Esto coincide con lo que señalan los lingüistas sobre el acento regional: es el aspecto del habla sobre el que menos conciencia se tiene. Las variaciones de intensidad, ritmo y melodía del acento regional no tienen un impacto inmediato en el significado de las palabras y son difíciles de controlar por el hablante.

Lo primero que realizamos con los Altamirano fue registrar la lectura del texto de “El Matadero” para analizar en qué sílabas encontramos que aparecen situaciones propias del habla cotidiana¹¹. Las situaciones verbales más relevantes, que operan como reglas del habla cotidiana, son las siguientes¹²:

- (a) alargamiento y acentuación de la sílaba inicial de una frase;
- (b) alargamiento marcado de la sílaba anteprotónica¹³;
- (c) alargamiento de la sílaba anteprotónica en grupos acentuales proclíticos;
- (d) alargamiento de la sílaba protónica;
- (e) acortamiento de la emisión en la sucesión de sílabas átonas, que inician con consonantes oclusivas o fricativas sordas.

Tomemos la cuarta estrofa de la chacarera. A la izquierda, tenemos un modelo reconstruido a priori sobre la base de las reglas del acento regional. A la derecha, el modelo que sintetiza los acentos, alargamientos y acortamientos de la síla-

¹¹ Durante la exposición de este trabajo en las Jornadas de la AAM en Santa Fe, Ricardo Saltón me realizó la siguiente observación: si el texto es leído siguiendo un ordenamiento en versos, puede inducir a un orden de los acentos que no coincidirá con el del habla cotidiana. Mi respuesta fue que eso ocurrió efectivamente. Las soluciones que planteé en registros posteriores fueron las siguientes: por un lado, registrar una exposición del texto aprendido de memoria y, por el otro, la presentación del texto dispuesto para su lectura en prosa en el medio de otro texto que nada tenía que ver con la chacarera. La primera solución también falló, ya que el resultado llegó al punto en que las grabaciones reproducían no sólo los acentos, sino también el ritmo y la melodía de la versión cantada. La segunda opción ha sido la más aceptable y es la que utilicé en las grabaciones posteriores.

¹² Para una explicación más detallada de las reglas de sustitución rítmica y las definiciones fonéticas utilizadas, ver Sammartino 2008: 188-193.

¹³ Este tipo de alargamiento es el que caracteriza con mayor fuerza al acento regional de los pobladores de la región del noroeste y la de Traslasierras de la provincia de Córdoba y el este de la provincia de San Luis.

bas, que resultan de las grabaciones de las lecturas realizadas por Jorge, Rogelio y Miguel Altamirano¹⁴.

Modelo a priori
 Há:y:. de. to.do. pa:.. ven.der.
 nin.gu.na. co:..sa. le. fal.ta.
 áhi:.. tie.nen. bien. cal:..cu.lá.do.
 que. na.die. sa.le. con-. pla-.ta.

Modelo de los Altamirano
 Hay:.. de. to.do. pa:.. ven.dér.
 nin.gu.na. có:..sa-. le. fal.ta.
 áhi:.. tie.nen. bien. cal:..cu.lá.do.
 que-. na.die. sá:..le. con-. plá.ta.

Al comparar los dos modelos, observamos que se puede predecir de manera bastante adecuada el habla cotidiana de Estancia La Candelaria a partir de seguir las reglas del acento regional. Las principales características de esta estrofa son el alargamiento por inicio de frase en los versos 1 y 3 –nótese que [ahí] se pronuncia acentuando la [á]–; el alargamiento de sílaba anteprotónica sobre la sílaba [cal] –3er verso–; el alargamiento de sílaba anteprotónica en grupos proclíticos sobre la sílaba [pa]; los acortamientos de sílabas fricativa sobre [sa] –verso 2– y oclusiva [con] –verso 4–.

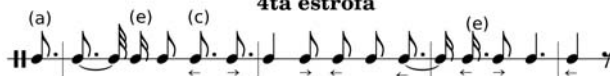
Si damos un paso más en nuestro análisis, comprobamos que las reglas del acento regional prácticamente se reproducen en las diferentes versiones cantadas –contrastar con los ejemplos 2, 3 y 4–. De este modo, podemos corroborar la primera parte de nuestra hipótesis: las reglas del acento regional son las que determinan las variaciones rítmicas en la práctica musical. La hipótesis de emicidad nos predice dicho aspecto, el cual se corrobora en la pragmática del habla cotidiana sobre la base de reglas emic.

El paso siguiente consistió en analizar las tres versiones de “El Matadero”. La original de José García, la de Miguel Altamirano con el acompañamiento de Rogelio y Jorge en guitarras y la de Rogelio Altamirano como solista. Los ejemplos 2, 3 y 4 muestran sólo las líneas rítmicas –reconstruidas con la ayuda del software *Sonic Visualiser*– de las tres versiones. Por encima de la línea rítmica se indica la situación de sustitución rítmica con una letra.

En esta etapa, sería mi pretensión corroborar pragmáticamente la segunda parte de la hipótesis, es decir, que las desviaciones rítmicas son una característica generalizada entre los intérpretes de la región. Cuando se comparan las tres versiones analizadas, las ocasiones de las modificaciones rítmicas más notorias son: a) el alargamiento por inicio de frase coincide en las tres versiones sólo al comienzo del tercer verso; b) sobre la sílaba [pa] del primer verso encontramos en las tres versiones un alargamiento de sílaba anteprotónica en grupos proclíticos; c) los acortamientos por sílabas oclusivas: [to] –verso 1– y [que] –verso 4–, aparecen en las tres versiones.

¹⁴ Los signos utilizados en la fonética son los siguientes: [·], separación silábica –la sílaba es la unidad mínima de análisis en la fonética–; [ˈ] acento de grupo; [:] alargamiento de la duración de la sílaba; [-] acortamiento de la duración de la sílaba.

Ejemplos 2, 3 y 4

Versión de José García**4ta estrofa**

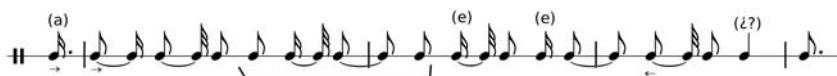
Hay de to-do pa' ven-der nin-gu-na co - sa le fal - ta,



hay tien en bien cal - cu - la - do que na - die sa - le con pla - ta.

Versión de Miguel Altamirano**4ta estrofa**

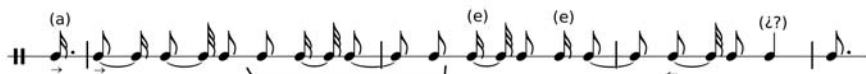
Hay de to - do pa' ven - der nin - gu - na co - sa le fal - ta,



hay tie - nen bien cal - cu - la - do que na - die sa - le con pla - ta.

Versión de Miguel Altamirano**4ta estrofa**

Hay de to - do pa' ven - der nin - gu - na co - sa le fal - ta,



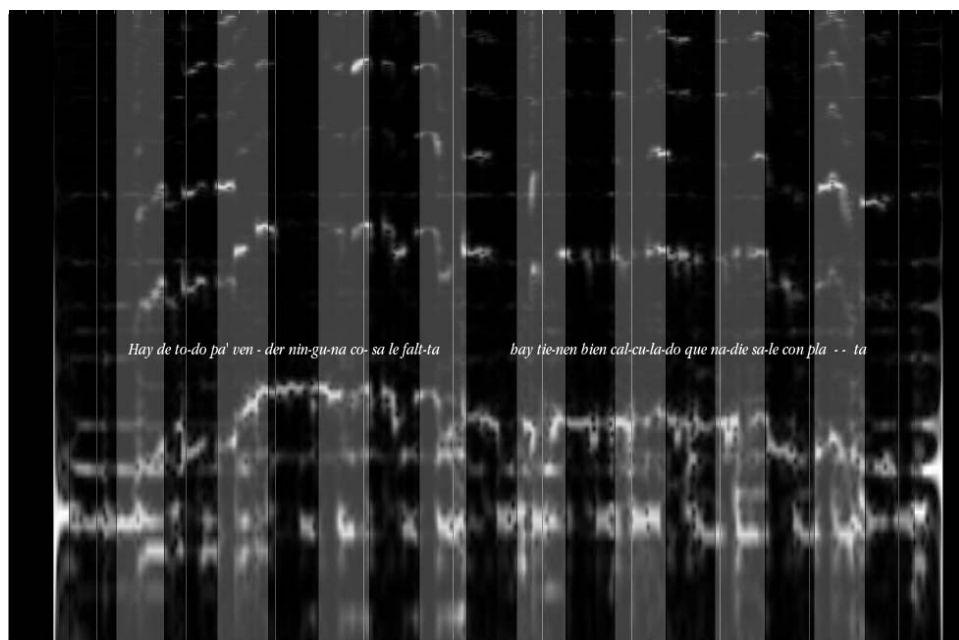
hay tie - nen bien cal - cu - la - do que na - die sa - le con pla - ta.

Observamos, además, una serie de coincidencias parciales –por ejemplo, el alargamiento de sílaba protónica [*con*] del cuarto verso en las versiones de García y Rogelio Altamirano; el acortamiento por sílaba fricativa aparece en las versiones de García y Rogelio Altamirano sobre la sílaba [*sa*]–. También encontramos cambios de fraseos –por ejemplo, sobre [*calculado*], que en la versión de García se da como la sucesión corchea-negra, mientras que las en las dos versiones de los Altamirano se corresponde a tres corcheas–, y sustituciones que no se ajustan a ninguna regla conocida, por ejemplo, en la versión de Miguel Altamirano hallamos un acortamiento muy marcado sobre la sílaba [*pla*] del cuarto verso.

Las coincidencias en las tres versiones nos permiten corroborar que las desviaciones rítmicas en la práctica musical en Estancia La Candelaria son una característica generalizada entre los músicos locales, más aún si tenemos presente que se trata de sólo una estrofa. Ahora bien, también observamos que las reglas de sustitución admiten desviaciones, lo cual coincide con la apreciación de Robert Felleppa: las reglas emic pueden romperse, consciente o inconscientemente, sin por ello ser inexactas. Las reglas emic tan sólo sirven como codificación de la práctica musical, prescribiendo el posible marco de funcionamiento de la misma. Esta situación nos obliga a reformular la hipótesis inicial para que comprenda este aspecto, lo que a su vez nos impone tener en cuenta otras instancias de validación para establecer algún patrón que defina con mayor precisión la aparición o no de las sustituciones rítmicas.

La tercera parte de la hipótesis decía que las desviaciones rítmicas sólo aparecían cuando la práctica musical se desarrollaba frente a pobladores locales, momentos estos en que con mayor frecuencia el cantante se acompaña a sí mismo. Cuando les comenté esta idea a los Altamirano, ellos sugirieron que el público no tenía nada que ver con las variaciones en el ritmo. Asimismo, ellos insistieron que es muy difícil introducir variaciones en el ritmo cuando hay que seguir a otros músicos, ya que la interpretación debe acomodarse a lo que hacen el resto de los intérpretes, más aún cuando no hay posibilidades de ensayar previamente una canción. En cambio, “si uno mismo se acompaña irá más rápido o más lento según la letra” (Jorge Altamirano, 8/05/2008).

Ejemplo 5. Espectrograma correspondiente a la interpretación de Miguel Altamirano. Sobre la imagen se ha ubicado el texto de la cuarta estrofa.



Tablas 1 y 2. La de la izquierda corresponde a las mediciones de Rogelio Altamirano y la de la derecha a las de Miguel Altamirano.

Compás	Tiempo real de c/ pulso	Duración de c/ pulso
1	0	
	0,560	0,560
2	1,076	0,516
	1,622	0,547
3	2,139	0,517
	2,686	0,557
4	3,212	0,526
	3,789	0,577
5	4,377	0,588
	4,922	0,545
6	5,509	0,587
	6,067	0,558
7	6,584	0,517
	7,141	0,557
8	7,665	0,524
	8,225	0,560
9	8,786	0,561

Compás	Tiempo real de c/ pulso	Duración de c/ pulso
1	0	
	0,557	0,557
2	1,105	0,548
	1,701	0,596
3	2,264	0,563
	2,798	0,534
4	3,375	0,577
	3,952	0,577
5	4,463	0,511
	5,020	0,557
6	5,578	0,558
	6,135	0,557
7	6,642	0,507
	7,199	0,557
8	7,768	0,569
	8,326	0,558
9	8,883	0,557

Esta situación merece algunas observaciones. En primer lugar, lo que yo advierto –las variaciones rítmicas aparecen cuando hay pobladores locales– y lo que me dicen los Altamirano –la conformación del público no influye– pareciera encerrar una contradicción, que conduce a un callejón sin salida. Mi diseño de la investigación debe hacerse eco de esta situación. En consecuencia, coloco momentáneamente entre paréntesis mi observación. Por otro lado, queda en evidencia que estamos hablando de cosas diferentes. Mientras que a mí me interesan pequeñas modificaciones en el ritmo, Jorge Altamirano me habla de aceleraciones o retardos en el tempo¹⁵. Esta situación me obliga a incorporar una metodología que armonice mi interés con lo que señala Jorge Altamirano. En tercer lugar, puedo codificar provisoriamente algunas reglas emic: la primera consiste en que el cantante introduce variaciones rítmicas, cuando se acompaña a sí mismo; la segunda estriba en que la interpretación de una canción junto a otros músicos hace difícil la introducción de variaciones en el ritmo, lo cual resulta en un medición más rígida –tal como calificaron los Altamirano al resultado musical de este tipo de interpretaciones–. Por el momento, dejamos sin respuesta si las variaciones son conscientes o inconscientes.

¹⁵ En el repertorio que se interpreta cuando hay turistas, existe una tendencia a la aceleración progresiva del tempo. No obstante, a mi modo de ver, esta característica tiene que ver con la excitación o el estado de ánimo del público. Cuando el público se compone de pobladores locales, el tempo de las piezas suele ser constante.

Para examinar si mi codificación de las reglas *emic* es la adecuada, tuve que dejar de pensar en el campo y trasladarme a la soledad de mi estudio. Allí, formulé un análisis que combina mis observaciones con las apreciaciones de los Altamirano. Ya no tomé cada nota individual como medida de la comparación, sino que tomé en cuenta la duración de cada pulso. Así, pude establecer las posibles variaciones en el tempo –ya que la duración de los pulsos debería aumentar o disminuir progresivamente–, así como la existencia de modificaciones rítmicas –ya que la sustitución rítmica en las notas individuales altera la duración de cada pulso–.

Las mediciones las obtuve con el plugin *Aubio* de detección de pulsos [*tempo and beat tracker*] junto al software *Sonic Visualiser*¹⁶. El plugin define el tempo y, a la vez, extrae las duraciones de cada pulso, dibujando sobre el espectrograma los instantes [*instants*] en que la energía se corresponde con el inicio [*onset*] del pulso. Esa información puede exportarse en formato numérico para un análisis más detallado (ver ejemplo 5). Para corroborar la desviación relativa establecí, en primer lugar, el tempo de cada interpretación. En el caso de la interpretación de Rogelio Altamirano fue de ♩. =109; en la de Miguel Altamirano fue de ♩. =108. El pulso de muestra se obtiene llevando a cabo las siguientes operaciones $109/60 = 549$ ms/pulso en el caso de Rogelio Altamirano; $108/60 = 555$ ms/pulso en el caso de Miguel Altamirano. El valor que consideré pertinente para señalar una desviación del pulso fue el de 20 ms, valor que los lingüistas han establecidos como el límite de perceptibilidad auditiva en la duración. En el cuadro 1 se presentan los valores de cada pulso en las dos versiones. Aquellos pulsos que tienen un valor mayor o menor a los límites de la perceptibilidad auditiva están sombreados. Al comparar las interpretaciones, observamos, por un lado, que el pulso en las dos interpretaciones se mantiene constante –con lo cual no habría modificaciones en el tempo¹⁷– y, por el otro, la versión de Rogelio Altamirano presenta una mayor frecuencia de desviaciones en el pulso.

Este análisis *ad-hoc* es posible como consecuencia de mantener el estatuto de lo *emic/etic* en el plano del diseño de la metodología de la investigación. Sólo así puedo corroborar la codificación de las reglas *emic*. Si hubiera mantenido acríticamente la apreciación de los Altamirano colocaría su relevancia en tanto enunciado local como una mera cuestión de fe. En su nueva versión, la regla *emic* dirá que las desviaciones rítmicas aparecen cuando el cantante se acompaña a sí mismo. No obstante, para describir con mayor precisión la práctica musical en

¹⁶ El plugin y el software son desarrollados por el Centre for Digital Music, Queen Mary, University of London. En <http://aubio.org/aubioonset.html> y en www.sonicvisualiser.org, encontramos referencias sobre el plugin y el software, respectivamente. Aún no se ha publicado ninguna documentación en castellano sobre los programas, por eso colocaré entre corchetes los términos en inglés, cuando mi traducción ofrezca cierta indeterminación.

¹⁷ Aunque el cuadro sólo toma en consideración la cuarta estrofa, el tempo es constante a lo largo de toda la pieza en los dos ejemplos analizados.

Estancia La Candelaria debo someter dicha regla emic a una nueva instancia de validación, aquella, fundamentalmente, que muestra que la regla prescribe de manera general y no como característica aislada para un grupo de intérpretes. Asimismo, esta nueva regla emic deberá complementarse con aquella porción de la hipótesis de emicidad que había dejado momentáneamente entre paréntesis, es decir, que las modificaciones ocurren frente a un público conformado por pobladores locales.

Consideraciones finales

En resumen, cada una de las tres partes de la hipótesis de emicidad sobre las modificaciones rítmicas en la práctica musical de Estancia La Candelaria fueron corroboradas pragmáticamente, obteniendo diferentes resultados. Para ello tuve que establecer una metodología y un análisis ad-hoc, como consecuencia de reformular el estatuto de la relación emic/etic: los enunciados emic codifican las prescripciones de la práctica musical, mientras que los postulados etic predicen lo que sucede en esa práctica musical. Sólo la interrelación de lo emic y de lo etic me permiten encarar una descripción adecuada de un fragmento de esa práctica social compleja que he denominado práctica musical en Estancia La Candelaria. Asimismo, al colocar lo emic/etic en el plano del diseño de la metodología de la investigación, la vigilancia sobre nuestro estudio es constante, ya que la única certeza de la que partimos es el carácter provisorio de cada nueva hipótesis de emicidad que formulemos. Aunque esta situación puede condenarnos a la permanencia en un conocimiento parcial, nuestro objetivo es lograr la mejor parcialidad posible.

Por otra parte, soy consciente de que mi presencia a la hora de diseñar la metodología de trabajo es muy marcada. Desde una mirada externa, todo este trabajo quedaría subordinado de manera clara a la perspectiva etic. En mi defensa, tan sólo puedo alegar que esta metodología de trabajo me pareció la más conveniente para explicar estos fenómenos técnicos-musicales. En sentido inverso, a la hora de encarar la descripción de la influencia del turismo cultural en la región es muy probable que la voz local pase a primer plano. Esto no quiere decir, bajo ningún punto de vista, que no haya aspectos de la realidad social que encajen mejor con la perspectiva etic, mientras que otros lo hacen con la perspectiva emic. La concepción dicotómica de lo emic/etic induce erróneamente a pensar de ese modo. Lo emic está para ser codificado y lograr una traducción aceptable, y lo etic permite predecir ciertos aspectos que deben corroborarse pragmáticamente. En este sentido, el lugar adecuado de lo emic/etic es el diseño de la investigación¹⁸.

¹⁸ Para ampliar mi defensa, puedo agregar que mi investigación en Estancia La Candelaria estuvo signado en gran medida por un trabajo de militancia en el sentido político del término. Frente al impacto

La reformulación de la relación emic/etic en el diseño de la investigación permite mantener esos términos dentro de la investigación musicológica. La expansión en el horizonte del trabajo etnográfico sumó, en el caso de mi indagación, infinitas voces en la polifonía de la experiencia musical. Cuando se toma conciencia de esta situación, resulta difícil ver con claridad dónde comienza y termina lo emic o lo etic. Pero esta situación abrumadora no es suficiente para descartar la posible utilidad de dichos términos. Toda experiencia musical se constituye sobre la base de ciertas prescripciones y, a nosotros, simples investigadores, no nos queda otra opción más que predecir su funcionamiento. En mi caso, se trata de prever la influencia del desarrollo del turismo cultural en las prácticas musicales de la Estancia La Candelaria. En definitiva, si alguna vez llego a realizar una descripción aceptable de la práctica musical de Estancia La Candelaria, será gracias a no haber dejado de lado el valor de lo emic/etic y, especialmente, a considerar esos términos ya no como fuente de conocimiento, sino como enunciados que incentivaron la formulación de los métodos y análisis más adecuados en cada momento.

Bibliografía

Adorno, Theodor W.

- 1994 La idea de Historia Natural. En *Actualidad de la filosofía*. Barcelona, México, Buenos Aires: Planeta-Agostini.

Arom, Simha.

- 1973 Une méthode pour la transcription de polyphonies et polyrythmies de tradition orale. *Revue de musicologie* 59(2): 165-190.
- 1976 The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies. *Ethnomusicology* 20(3): 483-519.
- 1982 Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale. *Revue de musicologie* 68(1/2): 198-212.

Bauman, Max Peter

- 1993 Listening as an emic/etic process in the context of observation and inquiry. *The World of Music* 35 (1): 34-62.

negativo del establecimiento del turismo cultural, junto a pobladores de la región –de manera especial, los jóvenes–, hemos desarrollado acciones tendientes a generar iniciativas propicias para un desarrollo más justo y sustentable de las condiciones socio-económicas. Algunas han sido exitosas, otras quedaron a mitad de camino y muchas fueron un rotundo fracaso. Con los protagonistas de este trabajo, pude entablar una relación de mutuo aprecio y respeto. La muerte temprana de José García me causó gran dolor. Jorge Altamirano me invita todos los años, a mediados del otoño, a la señalada y capado del ganado. Para finalizar mi alegato, debo aclarar que, luego de una larga reflexión, he llegado a la conclusión de que, por el momento, mi investigación y mi militancia en Estancia La Candelaria van mejor por caminos paralelos.

Chenoweth, Vida y Darlene Bee.

- 1971 Comparative-Generative Models of a New Guinea Melodic Structure. *American Anthropologist* 73(3): 773-782.

Feleppa, Robert.

- 1986 Emics, Etics, and Social Objectivity. *Current Anthropology* 27 (3): 243-255.
- 1988 *Convention, translation, and understanding: philosophical problems in the comparative study of culture*. Albany: SUNY Press.

Golumbia, David.

- 1997-1998 Quine's Ambivalence, *Cultural Critique* 38: pp. 5-38.

Hahn, Lewis y Paul Schilpp (eds).

- 1988 *The philosophy of W. V. Quine*. La Salle, Illinois: Open Court.

Harman, Gilbert.

- 1983 *Significado y existencia en la filosofía de Quine*. México: Universidad Nacional Autónoma.

Harris, Marvin.

- 1994 *El materialismo cultural*. Madrid: Alianza.

Headland, Thomas.

- 1990 Introduction. En Thomas Headland, Kenneth Pike y Marvin Harris (eds.), *Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate*. Newbury Park: Sage Publications. Versión online <http://www.sil.org/~headlandt/ee-intro.htm>.

Herndon, Marcia

- 1993 Insiders, Outsiders: Knowing our limits, limiting our knowing. *The World of Music* 35 (1): 63-80.

Merrian, Alan.

- 1964 *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.

Nettl, Bruno.

- 1983 Music Hath Charms. En *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, 147-161. Urbana and Chicago: University of Chicago Press.

Pelinski, Ramón.

- 2000 Práctica émica de sustituciones interválicas en el canto personal de los inuit del Caribú. En *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, 43-72. Madrid: Akal.

Pike, K L.

- 1954 *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*. Glendale, CA: Summer Institute of Linguistics.

Powers, William K.

- 1970 Reviewed work: *Ethnomusicology of the Flathead Indians* by Alan P. Merriam, *Ethnomusicology* 14(1): 67-76.

Quine, Willard van Orman.

- 1962 *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona: Ariel.
 1968 *Palabra y objeto*. Barcelona: Labor.
 1970 On the Reasons for Indeterminacy of Translation. *The Journal of Philosophy* 67(6): 178-183.
 1987 Indeterminacy of Translation Again. *The Journal of Philosophy* 84(1): 5-10.

Rice, Timothy.

- 1980 Aspects of Bulgarian Musical Thought. *Yearbook of the International Folk Music Council* 12: 43-66.
 1994 *May it fill your soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: Chicago University Press.
 Towards a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. En *Shadows in the Field. New Perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*, 101-120. New York and Oxford: Oxford University Press.
 1997

Sammartino, Federico.

- 2008 Acento regional, sustitución rítmica e irregularidad métrica en Estancia La Candelaria. En Federico Sammartino y Héctor Rubio (eds), *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, 181-212. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

